Der Miles gloriosus im Drama des Klassischen Altertums ...

Otto Fest





Seinem lieben Freunde,

dem

Hochwürdigen Herrn Pfarrer Imelauer

gewidmet

von

Otto Fest.

Einleitung. [1]

I. Der Miles im klassischen Drama.

Der miles gloriosus — oder, mit einem deutschen Namen, der grosssprecherische Soldat — hat sich die Bühnen aller Nationen und aller Jahrhunderte erobert. Wie wir ihn schon in den Theaterstücken der alten Griechen und Römer finden, so erfreut er sich auch bei allen civilisierten Völkern der Neuzeit einer beispiellosen Beliebtheit. Es muss uns daher Wunder nehmen, dass dieser Erscheinung in literarischen Kreisen bisher verhältnismässig so wenig Aufmerksamkeit geschenkt worden ist.

Zwar hat Reinhardstöttner (1886) die internationale Verbreitung des miles in seinen Plautus-Studien behandelt, und dadurch einen wertvollen Beitrag zu seiner Charakteristik geliefert; zwar hat der miles speziell im englischen Drama durch Thümmel (1881 bzw. 1887) und Graf (1891) [2])

---

[1]) An dieser Stelle drängt es mich, meinem hochverehrten Lehrer, Herrn Universitätsprofessor Dr. Hermann Breymann in München, meinen tiefgefühlten Dank auszusprechen sowohl dafür, dass er mir die erste Anregung zur Wahl des vorliegenden Themas gab, als auch für die liebenswürdige und kräftige Untertüstzung, die er mir bei Bearbeitung desselben angedeihen liess.

Auch sei hier der K. Hof- und Staatsbibliothek in München für das äusserst bereitwillige Entgegenkommen der herzlichste Dank ausgesprochen.

[2]) Vgl. dazu die sehr anerkennende Besprechung Glöde's im *Literaturblatt*, 1893. Nr. 7, p. 243 ff., u. diejenige Koch's in den *Engl. Studien*, XVIII. 134 f.

eine eingehende Würdigung erfahren, aber es fehlt noch viel, dass das fruchtbare Feld, welches sich im miles dem kritischen Forscher eröffnet, vollständig bebaut wäre. Denn dass namentlich die beiden erstgenannten Schriften nicht frei von Mängeln sind, darauf ist bereits des öfteren von berufener Seite aufmerksam gemacht worden. [1])

Vorliegende Abhandlung setzt sich daher zum Ziele, eine eingehende Darstellung des miles im französischen Renaissance-Drama zu geben, wobei vorzugsweise der Zeitraum von etwa 1560 bis Molière in Berücksichtigung gezogen werden soll. Zugleich wollen wir einen zur besseren Würdigung dieser Persönlichkeit unbedingt notwendigen Seitenblick auf diejenigen dramatischen Versuche anderer Länder werfen, in welchen jene Gestalt zuerst vorkommt, um so ihre verschiedenen Entwicklungsstufen deutlicher hervortreten zu lassen.

Gemäss der groteskkomischen Natur des prahlerischen Soldaten müssen wir seinen Ursprung in jene frühe Periode verlegen, wo der Mensch das feine und hohe Komische noch nicht erfunden hatte, sondern nur an dem übertriebenen und groben Komischen Geschmack fand, das sich mit den rohen Sitten des Soldaten weit besser vertrug und natürlicherweise daraus entstehen musste. [2])

Die Heimat des miles liegt in Griechenland. Ganz richtig bemerkt Sand[3]): «*Le Capitan, à la moustache de léopard, à la fraise empesée, au feutre emplumé, est né, selon les uns, sur les bords du Guadalquivir; selon les autres, sur les bords de la Garonne. Mais il est plus âgé qu'il n'en a l'air; qu'aurait-il fait sur les bords de ces fleuves, alors qu'ils n'étaient encore habités que par des nations sauvages? C'est à Athènes et à Rome,*

---

[1]) Vgl. über Reinhardstöttner's Schrift das *Lit. Centralbl.* 1883, Nr. 28; das *Literaturbl.* 1881, Nr. 6; *Herrigs Archiv*, Bd. 66, p. 103, u. Bd. 81, p. 433; das *Giorn. stor.* Bd. VII, p. 454 ff.; die *Deutsche Litz.* 1887, p. 1306; das *Lit. Centralbl.* 1887, Nr. 49, u. Koch's *Z. f. vgl. Lit.-Gesch.* I, 342.

Über Thümmel's allerdings feinsinnige, aber philologischen Anforderungen nicht genügende Aufsätze ist auf Koch's kompetentes Urteil in den *Engl. Stud.* XII. 96 f. zu verweisen.

[2]) Flögel, *Geschichte des Groteskekomischen* I, 1.

[3]) *Masques et bouffons* I. 175.

sous les Césars, qu'il se montra, non pas brave, mais téméraire; non pas généreux, mais magnifique. Dès ce temps-là il renversait, d'un revers de son épée, des armées entières; d'un regard, il abattait les murailles, et, d'un souffle, les Alpes et les Pyrénées.» Schon in der älteren griechischen Komödie war es Sitte, Feldherren und Krieger auf die Bühne zu bringen und sie dem Gelächter des Publikums preiszugeben. Aristophanes, Cratinus, Eupolis, Telekleides, Pherekrates, Platon sind die Namen jener eifrigen Patrioten, die nicht aus Verkleinerungssucht, sondern besorgt um das Wohl ihres Vaterlandes, im Gegensatz zu den herrschenden Männern des Staates, von inneren und äusseren Kriegen abrieten, durch deren Wüten Griechenlands Wohlstand zerrüttet wurde.[1]) Mit Vorliebe nahmen sie solche Politiker aufs Korn, welche, obgleich sie viel von sich reden machten, der Menge dennoch als Emporkömmlinge nicht in dem Grade wie z. B. Nikias und Alcibiades mit ihren langen Stammbäumen imponierten. Wenn erst gar bei einem die athenische Herkunft der Mutter und das Bürgerrecht nicht über jeden Zweifel erhaben war, dann wurde er die Komiker nicht mehr los.[2]) Die alte griechische Komödie war vorzugsweise kämpfend und persönlich; mit rücksichtsloser Strenge tadelte sie öffentlich, was zu Tadel Anlass gab.[3])

Athens Politik mit all ihren verkehrten Bestrebungen und Richtungen wird dem Spott und Gelächter preisgegeben. Kleon, Alcibiades, Lamachus werden besonders verspottet.[4]) Warum sollten auch die Dichter, welche die Schwächen der Götter nicht schonten, die Menschen glimpflicher behandeln?

So verspottet Aristophanes in den Ἀχαρνῆς die Wüh-

[1]) Schlegel, *Über die dram. Kunst u. Lit.* I, 286.

[2]) Sittl, *Geschichte der griech. Lit.* III, 422.

[3]) *«La comédie ancienne était surtout militante et personnelle. Jouant le rôle que joue la presse chez les peuples modernes, surtout la presse de l'opposition, elle fut un pamphlet en action. Aggressive, elle eut des prétentions à la morale et, comme le dit Horace (Sat. I, IV, 3), elle ne se gêna pas pour noter d'un trait hardi les méchants, les voleurs, les débauchés, tous les gens mal famés.»* Ph. B., in der *Grande Encyclopédie* XI. 1178.

[4]) Pauly, *Real-Encyclopädie* II, 570.

lereien der Demagogen und Eisenfresser nach dem Schlage des Kleon und Lamachus, deren Weizen in den Unruhen des Krieges am üppigsten blühte.[1]) In den Ἱππῆς wird Kleon, der damalige Herrscher in Athen, mit schonungsloser Strenge und beissender Satire unter die kritische Lupe genommen.[2]) In Verfolgung seines Zieles schreckt der Dichter vor Beleidigungen gröbster Art nicht zurück. Er nennt ihn unverschämt,[3]) jähzornig und bohnenfresserisch,[4]) und wegen seiner polternden und ungebildeten Rede heisst er ihn *παφλαγών*.[5]) Auch Alcibiades und Hyperbolos werden häufig verspottet.[6]) Selbst ein Perikles wurde nicht verschont, da in ihm die Komödie „schon die Vernichtung des alten Prinzips und das Hervorbrechen der Willkür sah“.[7]) Gerade dadurch ist ja die Aristophanische Komödie gekennzeichnet, dass alle ihre Hauptpersonen entweder das Bewusstsein der alten Sitte und Zucht aussprechen, oder dass sie Vertreter der Willkür und der Neuerung sind.[8]) In den Ἀχαρνῆς verspottet Aristophanes den Lamachus. Mit grossthuerischem Prahlen und in gespreizt bunter Kleidung stürzt dieser auf die Bühne, um ohne Sinn und Verstand immer nur von Kampf und Streit zu schwatzen. In einer späteren Scene wird uns das Elend eines ausmarschierenden Soldaten drastisch geschildert, der an einem Festtage den Tornister packen muss, um in unwirtlicher Ferne seine Pflicht zu erfüllen. Schliesslich erscheint derselbe Kriegsmann in jämmerlichem Zustande auf der Bühne: verwundet und zerschlagen wird er auf einer Bahre hereingetragen, während sein triumphierender Gegner ein Schelmenlied singt.[9])

---

[1]) Aly, *Der Soldat im Spiegel der Kom.* p. 470.

[2]) Christ, *Gesch. der griech. Literatur* p. 251 ff. Vgl. auch Du Méril, *Hist. d. l. com.* p. 384.

[3]) *Ἱππῆς*, V. 399; nach Rötscher, *Aristoph.* p. 169, Anm. 3.

[4]) *Ἱππῆς*, V. 41; Rötscher, l. c. p. 171, Anm.

[5]) *Ἱππῆς*, V. 919; Rötscher, l. c. p. 169, Anm. 2.

[6]) Rötscher, l. c. p. 164.

[7]) id. l. c. p. 96.

[8]) id. l. c. p. 50 ff.

[9]) Du Méril, *Hist. de la com.* p. 387, und Aly, *Der Soldat im Spiegel d. Kom.* p. 470.

So erscheint uns schon in dieser frühen Periode der Soldat als eine Figur, auf die man gerne den Ärger und Missmut über die beständigen Fehden abwälzte. Das Volk fand sicher grossen Gefallen an der Geisselung, der sich die leitenden Männer des Staates unterziehen mussten, so dass man endlich von behördlicher Seite den Lustspieldichtern die Einführung und Karikierung obrigkeitlicher Personen in ihren Komödien untersagen musste.[1] Mit diesem Verbote endigt die alte griechische Komödie und nun erscheinen an Stelle der patriotischen Freiheitskämpfer die gewöhnlichsten Gestalten aus dem griechischen, besonders dem athenischen Volke.

Wenn man auch schon in der alten Komödie neben den aus dem Leben gegriffenen Personen der Fantasie zuweilen freien Spielraum gewährte und in dem Bestreben, Lachen und fröhliche Laune unter dem Publikum zu erregen, manche Gestalt in fratzenhafter Verzerrung und sarkastischer Karikatur zur Darstellung brachte, so muss anerkannt werden, dass diese Persönlichkeiten doch immer allgemeine Vertreter und Träger einer bestimmten Idee und eines gewissen Prinzips sind.[2] In der mittleren und neuen Komödie dagegen, welche Schlegel als die „zahm gewordene alte" bezeichnet,[3] wandte man sich unter gänzlicher Verzichtleistung auf die treffenden komischen Charakterzüge lebender Personen ausschliesslich der Nachbildung des Lebens im ganzen zu. Hausväter, Mütter, Söhne und Sklaven etc. erscheinen nun auf der Bühne. „Um diesen Gestalten wahres Leben einzuatmen, war in Ermangelung wirklicher Persönlichkeiten schärfere Beobachtung des Gemeinschaftlichen der verschiedenen Lebensalter, Stände, Geschlechter etc. nötig, um aus dieser Abstraktion einzelner Wahrnehmungen die spielende Person als eine allgemeine aufzustellen, zu der die Beispiele in Menge und leicht gefunden wurden. So wurde nun bald ein Alter mit den gemeinschaftlichen Merkmalen der Alten in Athen, und der Alten überhaupt ausgestattet, und repräsentierte so die Gattung mit

---

[1]) Köpke, *Einleitung zu den Terenzischen Lustspielen* (*abgedruckt in der Übersetzung des Eunuch* v. Dr. Otto Güthling), p. 14.

[2]) Pauly, *Real-Encyclopädie* II. 571.

[3]) *Über dram. Kunst u. Lit.* I, 330.

innerer Wahrheit, weil in ihm jeder einzelne Zuschauer sich spiegeln konnte." [1]) Hierzu kamen noch solche Gestalten, die einen eigentümlichen, im Leben begründeten und bekannten Charakter hatten, aus denen dann die sogenannten stehenden Charaktere, wozu auch der Soldat gehört, sich herausbildeten. An die Stelle patriotischer Freiheitskämpfer war nun die Grosssprecherei vaterlandsloser Söldnerführer getreten. Timokles war der Gründer des eisenfressenden Kraftmenschen in der Komödie.[2]) Doch scheint ihn erst Menander zur vollen Blüte gebracht zu haben. [3])

Die sozialen Anfänge des miles liegen in Ionien: „*Samii, Naxii, et Milesii opibus et mercatura florentes, in bellis navalibus et pedestribus saepe conductitio milite usi sunt.*" [4]) Als später die Perser die Ionier unterwarfen, behielten die persischen Satrapen und die Fürsten von Cypern, Cilicien, Ägypten die Sitte, griechische Soldaten zu dingen, bei. Namentlich waren beim Zuge des Cyrus gegen Artaxerxes Söldner aus allen Gauen Griechenlands beteiligt. Auch die Tyrannen Siziliens waren infolge ihrer häufigen und blutigen, inneren und äusseren Fehden gezwungen, zu diesem Hilfsmittel zu greifen. In Griechenland scheint der miles von den Spartanern zuerst eingeführt worden zu sein, von wo aus er nach Athen verpflanzt wurde. Seine Blütezeit aber erreichte er während der Eroberungszüge Alexanders des Grossen und

---

[1]) Günther u. Wachsmuth, im *Athenäum* 1816, I. 161 ff.

[2]) Christ, *Gesch. der griech. Lit.* p. 265 ff.

[3]) Über sein Wesen und seine charakteristischen Züge gibt uns Ribbeck in seinem Werke: „Über die mittlere und neuere attische Komödie" p. 47 u. 48 f., genauere Angaben: „Er ist der Sohn des Mars, Enkel der Venus, geboren am Tage nach Jupiter; wäre er einen Tag früher geboren, so beherrschte er die ganze Welt. Sein Name ist so lang, wie seine Figur. Mit seinem Atem bläst er die Legionen auseinander, die Listen der Erschlagenen führt sein Parasit in der Tasche bei sich, wie Leporello Don Juan's Liebestabelle, der König von Mazedonien steht mit ihm auf Du und Du. Sein Unglück ist seine Schönheit etc. Was sein Äusseres betrifft, so war ein hervortretendes Kennzeichen die Maske mit langem schwarzen oder blonden Haar.

[4]) Das Folgende beruht auf Böttigeri *opuscula* etc. p. 265 ff. und auf Ribbeck's *Alazon*, p. 31 ff.

der hierauf folgenden Diadochenkämpfe: „*In his* (*bellis*) *postquam reliquiae roboris Macedonici perpetuis ducum conflictibus penitus exstirpatae fuerant, omnia fere conductitio exercitu gerebantur.*“ Erst in dieser Zeit scheinen die charakteristischen Züge der Prahlsucht und Brutalität mit dem miles unzertrennbar geworden zu sein: „*Ex historia illorum temporum inter omnes constat, quanta aemulatio incesserit* διαδόχους *et omnes omnino duces post mortem Alexandri, ut illi fortitudine, magnanimitate, imo vitiis etiam, vultu et corporis specie similes haberentur.*“

Wenn die Anführer sich mehr in sinnlosen prahlsüchtigen Nachahmungen des grossen Heros gefielen, so zeichneten sich die gemeinen Soldaten durch ihr, jeder Sitte Hohn sprechendes Auftreten aus: „*Efferaverant mores eorum bella, rapinae et severum in vilissima capita* [*sic enim habebantur illi milites,* πελτασταί *plerumque et infimae conditionis homunciones*] *imperium, et ad omnem sensum humanitatis ita hebetaverant, ut in pace etiam obvium quemque protruderent, contumeliis grassarentur in ignotos, et meretriculas, quae quaestus causa illis morigerae esse deberent, ob levissimam suspicionem pessime mulcarent.*“ [1])

Wenn dann diese Abenteuerer, welche dem Vaterlande den Rücken kehrten, um sich auf leichte Weise Geld und Wohlstand zu verschaffen, infolge der Beendigung des Krieges im Militärdienste keine Verwendung mehr fanden, kehrten sie in ihr Vaterland zurück und hatten dort Musse genug, ihre Reichtümer zu verzehren und nebenbei von ihren im Kriege verrichteten Heldenthaten zu erzählen, wobei natürlich die Fantasie nicht zu kurz kam. Besonders waren es Ätoler, Acharner oder Thessaler, die sich diesem Berufe widmeten: „*Thessali, mercenariorum militum conquisitores, rapinis et latrociniis bellicis in Asia, Thracia, insulis collocupletati, Athenarum et Corinthi, luxuriosissimarum urbium secessum petentes, ut divitias vi ac armis partas per otium in comessationes, parasitorum sodalitia et meretricios amores effunderent.*“

Sie waren *gulae, ventri, penique dediti, mendaces, fungi, inepti* und wie es bei Plautus heisst *elephanti corio circumtecti.* Besonders zwei Eigenschaften werden an ihnen ver-

---

[1]) Böttigeri *op.* p. 272.

spottet: „*Ingenii nullo humanitatis cultu molliti dira truculentia, animique inaniter iactabundi ventosa gloriatio.*“ Es ist leicht begreiflich, dass die Lustspieldichter, denen es nun bei strenger Strafe verboten war, persönliche Satiren noch dazu gegen Staatsobrigkeiten in Scene zu setzen, sich mit wahrem Feuereifer an die Vorführung und Verspottung dieser Gestalten machten, die doch so viel dankbaren Stoff darboten. „*Nec mirum cuiquam iam videbitur, stoliditatem, inscitiam et vanitatem illorum a poëtis recentioris comoediae tot tantisque opprobriis et contumeliis oppletam esse.*“ So verwendet Menander den miles in mehreren Stücken: *Θρασυλέων, Ἀσπίς, Μισούμενος, Περικειρομένη, Κόλαξ, Σικυώνιος* und sicher auch noch in andern. Auch Philemon kultiviert ihn sehr.

Diese attische Komödie wurde nun in der Folgezeit das Vorbild der römischen *Comoedia palliata: «Les Romains ne produisirent aucune œuvre comique digne de ce nom, avant d'avoir subi profondément l'influence grecque.»* [1])

Nun waren aber in dem aristokratischen Staate der Römer die Lebensbedingungen für die alte griechische Komödie mit ihrer politischen Richtung nicht gegeben. Man griff daher zu den jüngeren und weniger gefährlichen Vorbildern, zur neuen Komödie, und brachte die Persönlichkeiten aus dem täglichen bürgerlichen Leben auf die Bühne. Mit Behagen haben die römischen Dichter, deren berühmteste Vertreter Livius Andronicus, Cn. Naevius, Plautus und Terenz sind, die ausländische Pflanze des miles, die auch auf römischem Boden gut gedieh, auf die Bühne gebracht. Man konnte sicher in Rom selbst den Typus des „langen Schlagetots, der den Löwen spielt und ein Hasenherz in der Brust trägt“ — treffen; [2]) um so eher mussten dann die Dichter die Gelegenheit ergreifen, ihn unter der Maske des Griechischen einer Verspottung preiszugeben, die, wie das Schicksal des Dichters Naevius beweist, der einen allzufreien Angriff auf die vornehmen Römer mit dem Gefängnisse büssen musste, in direkter Anwendung auf römische

---

[1]) Ph. B., in der *Grande Encyclopédie*, XI, 1180.
[2]) Ribbeck, *Gesch. d. röm. Dichtung*, I, 66.

Verhältnisse gefährliche Folgen nach sich hätte ziehen können.

Livius Andronicus hat den miles zuerst auf die römische Bühne gebracht,[1]) Plautus führt ihn ein im *Pönulus, Curculio, Epidicus,* in den *Bacchides* und in etwas milderem Lichte auch im *Truculentus.*[2]) Terenz verwendet ihn im *Eunuchus.*

Die hervorstechendsten Charakterzüge sind die masslose Selbstüberhebung, das Prahlen sowohl mit unerhörten kriegerischen Thaten[3]) als auch mit seiner geistigen Überlegenheit,[4]) die Überzeugung von seiner unwiderstehlichen Anziehungskraft auf das weibliche Geschlecht,[5]) seine gemeine Sinnlichkeit,[6]) das Protzen mit seinen Reichtümern,[7]) die jämmerliche Feigheit, die er im Ernstfalle zeigt,[8]) und die ihn eine erlittene Schmach sofort wieder vergessen lässt.[9]) „Er ist gekennzeichnet vor allem durch seinen hochtrabenden säbel- und silbenrasselnden Namen, in deren barocker Zusammenklitterung sich Plautus eine besondere Güte thut, wie durch seine pomphafte Maske. Die leuchtende Purpurchlamys, der vom mächtigen Federbusche überragte Helm, der spiegelblanke Schild und das gewaltige Schlachtschwert verraten den Helden, sein dunkles wallendes Lockenhaar und seine Hünengestalt machen ihn, wie er überzeugt ist, den Frauen unentbehrlich. Mit weitausgreifenden Schritten, von Trabanten begleitet, geht er über die Bühne. Er schwadroniert von Schlachten und Haufen erschlagener Feinde, prahlt mit eroberten Weiberherzen, mit unermesslichen Schätzen, mit göttlicher Abstammung; verachtet alle übrigen Sterblichen, wenn sie nicht gerade Könige sind, geht in seinen Reden

---

[1]) Ribbeck, a. a. O. I, 18.

[2]) Ribbeck, a. a. O. I, 65, und *Alazon*, p. 55 ff.

[3]) *Miles gloriosus* von Plautus I, 1.

[4]) *Eunuchus* von Terenz III, 1.

[5]) *Mil. gl.* I, 1; IV, 2, 4.

[6]) *Mil. gl.* IV, 2.

[7]) *Mil. gl.* IV. 2.

[8]) *Mil. gl.* V, 5. *Eunuchus* IV, 7.

[9]) *Mil. gl.* V, 5; *Eunuchus* V, 8.

auf Stelzen, donnert mit Drohungen, zieht sich aber vor wirklicher Gefahr vorsichtig zurück. Seiner unverschämten Lüsternheit und Verlogenheit kommt seine Dummheit und Leichtgläubigkeit gleich, seine Haut ist dick wie Elefantenleder, und da diesen dienlichen Eigenschaften auch ein Gran vulgärer Gutmütigkeit beigemischt ist, so bietet er ein herrliches Ziel für Schalkspossen und Hänseleien. Er geht unfehlbar in die Falle." Dies ist das Bild, das Ribbeck[1]) vom römischen miles entwirft. Nun verschwand aber mit Plautus die Reproduktion der durch griechische Komiker dargebotenen Formen und Stoffe. Man fand daran keinen Gefallen mehr, da doch die in denselben auftretenden Personen meistens einer den Römern ganz fremden Welt entlehnt waren. Man schuf die *Comoedia togata* oder, besser gesagt, die nationale Komödie mit italienischen Figuren.[2]) Das nationale Leben sollte in heiterer Darstellung auf die Bühne gebracht werden. Der miles verschwand aber keineswegs, denn in ihrem angeborenen Hochmute, mit dem die Römer auf die Provinzstädte herabsahen, konnten sie leicht den miles als den Bewohner irgend einer Kleinstadt hinstellen, und ihn mit dem beissendsten Spotte überschütten. Doch auch der *togata*, die ebenso wie das damalige Leben doch immer einen griechelnden Beigeschmack hatte, wurde bald der Lebensfaden abgeschnitten. Als nämlich die italienischen Städte in den Jahren 90—88 das Städterecht erhielten, durfte der Schauplatz der römischen Komödien nicht mehr dorthin verlegt werden; man musste ihn daher unbestimmt lassen oder in ganz unbekannte Örtlichkeiten verlegen; ebenso musste man sich den neuen Bürgern gegenüber mässigen.[3]) An die Stelle der nationalen Komödie trat ein populäres Lustspiel, das mehr noch auf dem Boden der Wirklichkeit und der römischen Nationalität gegründet war und in dieser Hinsicht als die letzte Entwicklungsstufe einer nationalen Komödie

---

[1]) *Gesch. d. röm. Dichtung* p. 65.

[2]) Ph. B., in der *Grande Encyclopédie* XI, 1181; Bähr, *Gesch. d. röm. Lit.* I, 244, 317 f.

[3]) Ph. B., in der *Gr. Encycl.* XI. 1181.

sich darstellt. Ich meine jene Reaktion des italienischen Geistes gegen die allmählich für langweilig befundenen Produkte der grossen Komödiendichter; jene in Campanien entstandenen übermütigen grobkörnigen Possen mit stehenden Charakterrollen und bestimmt wiederkehrenden Typen der Gesellschaft und der Familie,[1] welche in derber Weise das Leben des niederen Volkes und die kleinbürgerlichen Zustände in plebejischer skizzenhafter Darstellung vor Augen führten und die mit dem gewöhnlichen Namen Atellanen belegt sind, eine Bezeichnung, die wir wohl am besten mit „Krähwinkliaden" wiedergeben können.[2] Der Volksspott, der sich auf die Menschen und öffentlichen Ereignisse erstreckt, diese satirische und beissende Kraft flüchtete sich unter die grotesken Masken eines Bucco, Maccus etc.[3] Dass auch der *miles* in den Atellanen bekannt war, beweist z. B. der noch erhaltene Titel eines Stückes: „*Milites Pometinenses*", wenn auch das Fragment keinen übersichtlichen Plan gewährt.[4]

Und auch die übrigen, stehenden Rollen lassen erkennen, dass die an dem *miles* verspotteten Eigenschaften des öfteren auf der Bühne dem Gelächter preisgegeben wurden. So ist in *Maccus* die blödsinnige Dummheit, bestialische Gefrässigkeit und Lüsternheit konzentriert. *Bucco* ist der Vertreter des Grossmauls, dessen Leistungen vorzugsweise auf dem Maule beruhten. *Pappus* ist ein lüsterner, geiziger und eitler Alter, welcher unter der Erfahrung und Weisheit, mit der er sich fortwährend brüstet, grosse Dummheit birgt und daher überall zum Besten gehalten und überlistet wird.[5] Alle diese Eigenschaften sind ja spezifisch die des „Soldaten", und warum sollten sie nicht auch bei der grossen Beliebtheit und dem dankbaren Stoffe des miles öfters in ihm vereinigt worden sein? Ja, Magnin führt unter anderen, verschiedene

---

[1]) Ribbeck, *Gesch. d. röm. Dichtung*, p. 208.

[2]) Pauly, *Real-Encyclop.* I, 1957; Bähr, *Geschichte der röm. Lit* I, 174 ff., und die dort p. 176 f. aufgeführte. weitere Lit.

[3]) Magnin, *Origines du théâtre mod.* I, 311.

[4]) Bernhardy, *Grundriss d. röm. Lit.* p. 473.

[5]) Pauly, l. c. I, 1958; Bähr, *Gesch. d. röm. Lit.* I, 319 f.

Professionen bezeichnenden Titeln, wie «*les peintres*» etc., auch den eines «*Maccus, soldat*» auf.[1])

Gleichzeitig oder noch früher als die *Atellana* kultivierte man auch den *Mimus*, der im Wettkampfe um die Erringung der öffentlichen Gunst endlich die erstere verdrängte,[2]) und dessen Tendenz in der Nachahmung oder vielmehr Karikierung einzelner Charaktere und Erscheinungen des niederen Volkslebens gipfelt.[3]) Wenn auch die Belege für das Auftreten des miles in dem *Mimus*, beziehungsweise für die Verspottung seiner teils rohen, teils komischen Charakterzüge fehlen, so entspricht es doch nur dem von einem gesunden Realismus angehauchten Geiste dieses Vorstellungen, die ja ebenso wie die Atellanen es sich zur Aufgabe machten, in lockerem und losem Zusammenhange die niederen und kleinstädtischen Ordnungen Italiens vor den Augen eines schaulustigen Publikums Spiessruthen laufen zu lassen, wenn wir mit Bestimmtheit annehmen, dass auch der *miles* seinen Platz im *Mimus* gefunden hat, um so mehr als ja *Atellana* und *Mimus* namentlich in den festen, immer wiederkehrenden Rollen und Charaktermasken vollständig übereinstimmten. Der *miles* war durch Plautus auf der römischen Kunstbühne heimisch gemacht. Warum sollte er auf dem populären Theater der Römer nicht mehr erscheinen, das doch zu einer Zeit blühte, wo in dem unermesslichen Reiche infolge der beständigen Kriege die Leute vom Schlage des Alazon in Menge ihr Unwesen trieben.[4]) Er lebte fort im römischen Volke, wohl auch Dank einem Pylades, Bathyllus, Hylas etc., jenen berühmten Vertretern des Pantomimus, diesem fein ersonnenen Bindemittel der verschiedenen Nationen, die des Reiches Bestand bildeten.[5]) Der miles überdauerte ebenso

---

[1]) l. c. I. 316.

[2]) Aly, *Der Soldat im Spiegel d. Kom.*, in den *Preuss. Jahrbüchern.* 1866. XII, 582.

[3]) Cloetta. *Beiträge* I. 2; Bähr, *Gesch. d. röm. Lit.* I. 322 ff.

[4]) Leider ist der II. Bd. von Magnin's *Origines du théâtre*, wo der Anlage des Buches nach, ohne Zweifel Näheres zu finden gewesen wäre, nicht erschienen.

[5]) Magnin, l. c. I, 473.

wie die dramatischen Spiele der römischen Kaiserzeit auch die Stürme der Völkerwanderung, und nach jenem langen Winterschlafe in den dunkeln und wohl ewig unerhellt bleibenden Jahrhunderten tritt er uns in verjüngter Gestalt in der *Commedia dell' arte* wieder entgegen. Ist diese eine, wenn auch noch so schwache, so doch direkte Fortsetzung der dramatischen Spiele Roms oder eine völlige Erneuerung? Diese Frage ist bisher oft aufgeworfen und in sehr verschiedener Weise beantwortet worden. Riccoboni hält es für sehr wahrscheinlich, dass diese mimischen Spiele bis zur Entstehung der neueren Komödien nicht allein in Italien, sondern auch in einigen anderen Ländern unaufhörlich fortgedauert haben. „Denn im 6. Jahrh., sagt er, blühten diese Spiele noch in Italien, wie man aus dem Zeugnisse des Cassiodorus weiss. Nur erlitten sie durch den Geschmack und die Sitten der Völker mancherlei Veränderungen. So viel ist gewiss, dass Thomas Aquinas, der im 13. Jahrh. lebte, von der Komödie seiner Zeit als von einem Schauspiel redete, welches viele Jahrhunderte vor ihm im Schwunge gegangen."[1]) „Es ist kein Zweifel, fügt Flögel[2]) hinzu, dass die alten Spiele der römischen Mimen, die sich bis auf die Wiederherstellung der Wissenschaften in Italien erhalten hatten, aus diesem Lande auch nach Frankreich gewandert sind. Weil die Larven dieser Komödianten sehr scheusslich und ihre Geberden und Ausdrücke in der Volkssprache sehr frei und unanständig waren, so wurden sie schon im Jahre 742 von Karl dem Grossen unter dem Namen der Histrionen verboten. Die Kirchenversammlungen verboten sie auch und so kommt es, dass man kurze Zeit darauf nichts mehr davon weiss."

Schon lange vor Flögel hat der Franzose Sibilet in seiner 1548 erschienenen Poetik auf die Ähnlichkeit zwischen dem Mimus und den mittelalterlichen Farcen aufmerksam gemacht. Etwas weiter geht Sand (*Masques* I, 41), der die italienische Komödie direkt von dem Spiele der alten lateinischen *Mimen* abstammen lässt und besonders die *Commedia*

---

[1]) *Histoire du théâtre italien* I. 22.

[2]) *Geschichte der kom. Lit.* IV, 125, 223.

dell'arte für nichts anderes hält als für die Fortsetzung der *Atellanen:* „sie sei das einzige Theater in Europa, das die Tradition des Altertums bewahrt habe". Auch Klein glaubt betonen zu sollen, dass *noch* im 10. Jahrh. Mimen und Pantomimen im Schwunge waren. [1])

Im Gegensatz dazu sagt Bernhardy: [2]) „Nur ein Schatten der Atellanen blieb als letzter Rest des Dramas in Italien, aber am Fortleben der *mimi* oder *joculatores* im Mittelalter hat die Literatur des Altertums keinen Anteil." Ferner bemerkt Creizenach, dass auf keinem Gebiete der Literatur in den Zeiten des Mittelalters „eine so vollständige Unterbrechung der Traditionen des klassischen Altertums stattgefunden habe, wie auf dem Gebiete des Dramas". [3]) Die über diese Frage geäusserten Meinungen anderer Forscher wie Amicis' (1882), Stoppato's (1887) und Caravelli's (1889) werden von d'Ancona (*Orig.* 2. Aufl. I, 60 f.) angeführt.

Sehr richtig bemerkt Schack, es sei misslich, „hierauf bestimmte Antwort zu geben" [4]). Jedoch dürfte die Ansicht derjenigen den Vorzug verdienen, die einem, wenn auch losen Zusammenhange des alten *Mimus* und der mittelalterlichen Stegreifspiele das Wort reden, da auch, wie Gaspary [5]) treffend ausführt, innere Gründe dafür sprechen, so die Verwendung des Dialekts, die beiden Theatern gemeinsam ist, sowie auch die possenhaften Bedienten, die Vereinigung von Dichter und Darsteller in einer Person, endlich das Wiederkehren derselben Figur in verschiedenen Stücken. Dass es sich indes in dieser Frage bis jetzt nur um „Möglichkeiten" nicht um nachweisbare Thatsachen handelt, ergibt sich aus den weiteren Ausführungen d'Ancona's, [6]) Stiefel's, [7]) Creizenach's. [8])

---

[1]) *Geschichte des aussereuropäischen Dramas* III, 635.
[2]) *Grundriss der röm. Lit.* p. 404.
[3]) *Gesch. des n. Dramas* I, 1.
[4]) *Geschichte der dramat. Kunst* I, 32.
[5]) *Geschichte der ital. Lit.* II. 633.
[6]) *Origini del teatro it.* I, 60 f.
[7]) *Z. f. rom. Philol.* 1893. XVII, 584.
[8]) *Gesch. des n. Dramas* I, 386 f.

Unbegrenzt sind die Personen und Namen, welche beim Erscheinen der *Commedia dell' arte* die verschiedenen, naiven und erkünstelten Triebe des menschlichen Wesens in Typen darstellten und welche gewöhnlich in einige Haupttypen zusammengefasst werden: Polichinelle, der Capitan, Scaramouche, Arlequin, Briguelle, Pantalon und der Dottore. Jede Provinz wollte einen Vertreter haben. Bergamo gab den Arlequin und Brighella; Mailand: Beltrame und Scapin; Venedig: Pantalon und Zacometo; Neapel: Pulcinella, Scaramouche; Tartaglia: den Capitan etc. etc.[1])

So reich verzweigt diese Typen im allgemeinen waren, ebenso vielseitig waren sie im besonderen.

Die ersten *italienischen* Kapitäne stammen aus dem 15. Jahrh.[2]) Literarisch finden wir sie erst etwas später, nämlich zuerst in dem Spanier Giglio der *Ingannati* (1531), dann bei Pietro Aretino in dem Tinca der *Talanta.*[3]) In der 2. Hälfte des 16. Jahrh. erlangt er unter der Bezeichnung Spavento, gespielt von F. Andreini, einem Mitglied der Scala-Truppe, grosse Berühmtheit. Von nun ab erbt er sich fort bis in unser Jahrhundert herein. Gleichzeitig mit dem Spavento trat der Kapitän Cocodrillo auf, gespielt von einem Mitgliede der *Confidenti,* namens Fabrizio de Fornaris. Ebenfalls um dieselbe Zeit entstand der Capitano Rinoceronte und der Matamore.[4]) Etwas später kam der Kapitän Spezzafer. Der kalabrische Typus eines Kapitäns ist Giangurgolo — der grosse Schlund[5]) —, ein neapolitanischer Typus ist der Vappo,[6]) ein römischer Rogantino.[7]) Damit hatte man noch nicht

---

[1]) Sand. *Masques* I, 36 f.

[2]) Sand, l. c. I, 192.

[3]) Gaspary, l. c. II. 612.

[4]) Sand, l. c. I, 195 ff.

[5]) Sand. l. c. I, 201. Nach anderen ist *Giangurgolo* nichts anderes als ein ungeschliffener Lümmel, oder ein Bauer aus Calabrien. Siehe Flögel, *Gesch. d. Groteskek.* p. 49.

[6]) Sand, l. c. I, 202.

[7]) Sand, l. c. I, 203.

genug. Selbst aus dem Liebhaber der *Com. d. a.* bildete sich, wenn auch erst mit Beginn des 18. Jahrh., eine Art Kapitän heraus. Der ehemalige „schöne Leander" tritt ganz in die Fusstapfen des Pyrgopolinices: *«Il semblerait»*, sagt Sand, *«à voir ce personnage arpenter le théâtre comme ferait un coq, en se pavanant, la tête perdue dans sa collerette, l'épée au flanc, la pointe en l'air, crevant les yeux de ses voisins ou s'embarrassant dans les jambes de son valet, que ce n'est pas là un amoureux, mais une sorte de matamore.»* [1]) Eine weitere Ausbildung erfuhr der miles in dem Scaramouche-petit-batailleur. Dieser Typus war ursprünglich von dem Kapitän unabhängig, doch hatte er immer schon den Charakter eines Prahlers und Feiglings. Später ersetzte er völlig den Kapitän. Der berühmteste aller Scaramouches war Tiberio Fiurelli, der um die Mitte des 17. Jahrh. in Paris auftrat, wo er die Bewunderung des jungen Molière erregte und vielleicht sogar auf seinen Lebensberuf bestimmend einwirkte. [2]) Auch die Typen des Pasquariello und des Crispin haben viel mit dem Kapitän gemeinsam. Namentlich zeichnet sich auch der letztere durch einen langen Degen sowie durch grosse Prahlsucht und Feigheit aus. Ferner ist Brighella, der als Stammvater der schurkischen Diener Molière's für uns besonderes Interesse hat, dem Kapitän ähnlich, indem er ein Prahlhans und Grossmaul gegenüber den Greisen und Feiglingen ist, dem Mutigen aber nicht Stand hält. Im übrigen aber scheint er nicht so gutmütiger Natur zu sein wie der Kapitän. [3]) Auch Coviello erinnert durch sein Auftreten an den miles. Er ist ein dummer Prahler und ist auch äusserlich mit dem Spezifikum der Kapitäne, dem Degengehänge und Schwerte, gekennzeichnet. [4]) Diese häufige Verwendung des Capitan beweist, wie sehr er beim Publikum beliebt war. Er war aber auch eine Figur des Lebens im 16. Jahrh., „wo der Kriegsdienst keine Pflicht, sondern ein

---

[1]) Sand, l. c. I, 347.
[2]) Sand, l. c. II, 257, 266.
[3]) Sand, l. c. II. 206.
[4]) Sand, l. c. II, 289

Beruf war, der Soldat oft unblutige Schlachten schlug und seinen Mut gegen den waffenlosen Bürger zeigte.“ [1])

Ist schon der wirkliche italienische Soldat ein in jeder Beziehung würdiger Nachkomme des griechischen und römischen Mietlings, so sind auch die auf der Bühne verspotteten Züge des italienischen *Capitano* im allgemeinen dieselben, die wir schon bei Plautus und Terenz sehen, nur noch bizarrer und verzerrter.

Seine Prahlsucht äussert sich z. B. in folgender Weise: Im Laufe einer einzigen Nacht macht er mindestens 200 Mädchen schwanger. Bei seiner Geburt nahm die Natur das Gold des ersten Zeitalters, das Silber des zweiten, das Erz des dritten, und das Eisen des vierten, und damit hat sie dann seinen Kopf aus Gold gemacht, den Körper aus Silber, die Beine aus Erz und die Arme aus Eisen; daher seine Fertigkeit in der Führung der Waffen. Sein Schwert hat Vulcan geschmiedet, dann hat er es der Vorsehung gegeben, welche es dem Xerxes gab; von Xerxes ging es auf Cyrus über, dann auf Darius, Alexander, Romulus, Tarquinius, auf den römischen Senat, auf Cäsar und endlich auf ihn.

Natürlich hat er schon unzählige Armeen in die Flucht geschlagen.

Unter solchen und ähnlichen Rodomontaden erscheint der *Capitano* der *Comm. d. a.* Da nun diese *Comm. d. a.* neben dem Altertum der Urquell ist, aus dem die französischen Komödiendichter der Renaissance zum grössten Teil geschöpft haben, so ist sie als das Bindeglied anzusehen, das den antiken miles mit dem Kapitän der französischen Komödie verbindet. Gleichzeitig haben aber auch Plautus und Terenz direkt auf die Behandlung des miles in Frankreich eingewirkt. Es wird sich empfehlen, den miles zunächst in seiner französisch nationalen Entwicklung zu verfolgen.

---

[1]) Gaspary, l. c. II, 612.

2. Der Miles im französischen Drama des Mittelalters.

Der französische *Capitaine* entstammt, wie soeben angedeutet wurde, nicht ausschliesslich der antiken Überlieferung und der *Comm. dell' arte*; auch im nationalen Drama der Franzosen ist er begründet.

Zwar befassen sich schon die mittelalterlichen Bearbeitungen lateinischer Stoffe mit einem *Thraso* oder *Miles gloriosus*, aus welchen Titeln man auch auf das Vorhandensein des bramarbasierenden Soldaten schliessen möchte. Aber diese beiden Stücke, die im 12. Jahrh. geschrieben wurden, und deren Verfasser nicht mit Bestimmtheit festgestellt werden können, haben mit dem Altertum nur wenig, mit dem miles nichts gemein. Denn wenn auch im erstgenannten Stücke ein einfältiger Kriegsmann auf die Bühne gebracht wird, und wenn demselben auch, wie Cloetta[1]) bemerkt, irgend eine mehr oder weniger getreue Prosabearbeitung eines alten Komödienstoffes vorlag, so darf doch nicht an Plautus gedacht werden. Das zweite, in welchem die Handlung nach Rom verlegt ist, hat mit dem plautinischen Stücke nur den Titel gemein; ja nicht einmal dieser braucht von Plautus zu kommen, sondern kann, wie Cloetta (l. c. I, 82) ganz richtig hervorgehoben hat, sehr wohl auch dem Prologe zum *Eunuchus* entstammen.

Einzelne der dem miles eigenen Charakterzüge treten uns in dem Schäfer Robin entgegen, einer Possenfigur[2]), welche in der ältesten „komischen Oper“[3]), nämlich in dem *Jeu de Robin*, einem melodramatischen Schäferspiele Adam de la Halle's[4]) eine ziemlich klägliche Rolle spielt. Er

[1]) *Beiträge* I, 75; Reinhardstöttner, *Plautus*, p. 613 bis 616.

[2]) Siehe Fritzsche, *Molière-Studien*, p. 121.

[3]) So nennt Ambros (*Gesch. der Musik*, p. 295.) jenes Schäferspiel.

[4]) Über A. d. l. H. siehe Stengel, in der *Franco-Gallia* VI, 209 f.; Julleville, *La Comédie* p. 27 ff.; Julleville, *Répertoire*, No. 1 bis 3; Monmerqué, *Th. fr. du m. âge*, Paris. 1839. 8°; Clédat, in der *Rev. d. philol. fr. et prov.* IX, 4; Bahlsen, Über *A. d. l. Halle's Dramen etc. Marburg*. 1885. 8°; Bédier, in d. *Rev. d.* 2 *Mondes* 1890, 15. Juni,

wird geohrfeigt und verdankt es nur der Standhaftigkeit seiner Geliebten, dass er dem gewöhnlichen Schicksale des miles, der Geliebten nachsehen zu müssen, entgeht; trotzdem aber versteigt er sich, sobald die Luft rein ist, zu schweren Drohungen:

Robins:

«Diex! con je seroie jà preus
Se li chevaliers revenoit!»

Marions:

«Voirement, Robin, que che doit
Que tu ne sès par quel engien
Je m'escapai.»

Robins:

«Je le sai bien.
Nous véismes tout ton couvin.»

«Demandes Baudon, men cousin,
Et Gautier, quant t'en vi partir,
S'il orent en moi que tenir:
Trois fois leur escapai tous,»

worauf Gaultier ihn mit feinem Spotte beruhigt:

«Robin, tu ies trop corageus;
Mais quant li cose est bien alée,
De legier doit estre ouvliée,
Ne nus ne doit point le reprendre.» [1])

p. 869—897, bringt eine Analyse der beiden Stücke *Adam's de la Halle;* Creizenach, *Gesch. d. n. Dramas* I, 395 ff.; Rambeau, *Die dem A. d. l. H. zug. Dramen. Marburg.* 1886; Rambeau, in den *John Hopkins University Circulars.* 1896, XV. June. (Dieser Artikel bringt eine sehr willkommene Zusammenstellung der auf *Adam de la Halle* sich beziehenden, literarischen Untersuchungen). Unerreichbar blieb dem Verfasser leider die letzte, soeben erschienene Ausgabe des *Jeu de Robin et Marion* von E. Langlois. Par. 1896. 8° (vgl. Rev. crit. 1896. No. 20; Rom. 1896. XXV, 351).

[1]) Coussemaker, *Œuvr. de Adam de la Halle,* p. 380.

Doch ist diese Probe aus weltlichen Dramen, wenigstens aus dieser frühen Zeit, vereinzelt.

Wie im englischen Drama, so mögen wohl auch bereits in den französischen Mysterien die nationalen Anfänge des miles liegen und dort in Personen wie Herodes, Pilatus etc. verkörpert sein.

Ist ja doch der prahlerische Charakter dieser Persönlichkeiten, verbunden mit feiger Gesinnung, schon in der Geschichte begründet. Um so näher liegt es, dass die geistlich-didaktische Richtung der Mysterien diese Eigenschaften aufgriff und übertrieben darstellte, um so die Träger derselben desto wirksamer zu verspotten. Ganz bestimmt aber dürfen wir in dem Satanas der Mysterien eine Person erkennen, die zum grossen Teile in dem Fahrwasser des nachmaligen Kapitäns segelt. „Gerade die Teufel waren bei dem Volke sehr beliebt auf der Bühne wegen ihrer abscheulichen Gestalt, Schwänze, Hörner, Reden und Geberden; denn sie stellten die lustigen Personen oder den Hanswurst vor.“ [1])

Diese Behauptung Flögel's ist noch dahin zu ergänzen, dass, wie bereits Julleville [2]) bemerkt hat, die Teufel in den meisten Fällen auch die Geprellten waren. *«Le diable est donc quelquefois sérieux dans les mystères. . . . Mais plus souvent le diable est burlesque et ridicule, maltraité et berné par tous, par Dieu, par les hommes, et même par ses camarades.»*

Petit de Julleville hat bereits eine grosse Anzahl von Beispielen zusammengestellt, welche zeigen, dass der Satanas in dieser Richtung dem Volke zum Gespötte dienen musste. [3])

Aber auch den Bramarbas finden wir unter den Teufeln vertreten. So z. B. im *Saint Christophe.* Ein Riese, namens Reproche, der nur dem allermächtigsten Herrscher dienen will, sucht den Teufel auf. Als er ihn getroffen, prahlt dieser ganz im Tone des Kapitäns: [4])

---

[1]) Flögel, *Gesch. d. Groteskek.*, p. 92.
[2]) Julleville, *Hist. d. th.*, I, 272 f.
[3]) l. c. II, 229, 248, 320, 335, 471, 487, 537.
[4]) l. c. II, 602.

« Si tu le quiers, tu l'as trouvé.
Et affin que mieulx tu entendes
Je suis celuy que tu demandes,
Qui ay puissance de deffaire
Tout ce qui me vient au contraire.
Je fais les guerres assembler,
Fouldre choir, et terre trembler,
Je destruis par mortelle guerre
Citez et villes sur la terre.
Les roys qui sont de moy hays,
Je les chasse de leur pays.
Il n'a roy si puissant du monde,
Que je n'abisme et ne confonde.
La dignité de ma couronne
Toutes les terres environne.
J'ay de soubdoyers grant puissance
Et innumerable finance
Pour recompenser mes amis.
Et, si veux, par moy seras mis
Incontinent roy ou regent
De ton pays et de ta gent;
Ou si tu quiers chasteau ou ville
Je t'en donneray plus de mille.
Si tu veulx rien, si le demande,
Car est ma puissance si grande
Qu'on ne la pourroit estimer.»

Was für eine Wirkung mussten diese bombastischen Worte hervorbringen, wenn der Teufel gleich darauf vor einem Kruzifix die Flucht ergriff!

So zeigen sich schon im Satan einige der charakteristischen Merkmale des *Capitaine*, seine Prahlsucht und seine Brutalität; zugleich wird er auch immer auf Kosten der lachenden Zuhörer geprellt.

Doch nicht bloss in der Person des Satans wollte man die genannten Eigenschaften geisseln. Man brachte auch wirkliche Soldaten auf die Bühne, um sie zu verspotten und lächerlich zu machen. Der Glorienschein, welcher das Ritter-

tum in früheren Jahrhunderten umwob, war bereits geschwunden. Schon in der Erzählung von *Flore et Blancheflor* ist die Umwandlung des Ritters in einen „armseligen, unstät umherschweifenden Abenteuerer“ vollzogen. Seit dieser Zeit ist er immer tiefer gesunken: «*Il fait place au gendarme, au routier, au truand pillard, ivrogne, débauché, vantard, plus hardi à forcer un poulailler qu'une citadelle.*» [1])

So wird uns der Soldat schon in der Farce *Vie de Saint Fiacre* geschildert. Er zeichnet sich durch grobe Brutalität aus. [2]) In dem Mysterium *Judith* erscheinen zwei Soldaten der Armee des Holophernes: *Granchevuyde* und *Turelututu*, welche den *soudard fanfaron* personnifizieren, und sich gegenseitig in Feigheit, Schmarotzertum und groben Scherzen überbieten. [3])

Überhaupt werden die Soldaten als Mordbrenner und Wüstlinge ersten Ranges hingestellt. «*Les gens de guerre ne sont ni humains ni modérés, dans l'échauffement du combat, et même après la victoire on pille, on massacre, on attente à l'honneur des femmes.*» [4])

Es ist zwar, wie es scheint, seltener der Fall, dass sie auch in der Eisenfresserei und dem Säbelgerassel besonders hervorragten, aber unvertreten blieb diese Eigenschaft nicht, wie schon weiter oben gezeigt worden ist. In dem Mysterium *L'empereur Julien et Libanius* wird der Kaiser als eine Art *Matamore* dargestellt:

«*Seigneurs, entendez ma raison;*
J'ay bien de vous dire achoison:
Traiez vous ça, non pas arriere.
Puisque je suis vostre emperiere,
Vous devez chascun regarder
A m'onneur accroistre et garder.» [5])

---

[1]) Lenient, *La Satire en France*, p. 357.
[2]) Fournier, *Le th. fr. av. la Renaiss.*, p. 18 ff., 28 ff.
[3]) Julleville, *Hist. d. th. en Fr.*, II, 373.
[4]) id. ibd. I, 132.
[5]) id. ibd. II, 254.

Später, als das Theater schon einen mehr profanen Charakter trug, und in vielen Fällen nur dazu diente, die von geistlichen und weltlichen Würdenträgern ausgehenden Übergriffe zu geisseln, boten diese eine ähnliche günstige Gelegenheit zur Verhöhnung. So finden wir in einer am Faschings-Dienstag des Jahres 1511, bzw. 1512 (neuer Stil)[1]) aufgeführten und den Titel *L'homme obstiné* tragenden Moralité den Papst selbst, nämlich Julius II., als *miles gloriosus* verspottet.[2]) Auf der einen Seite beklagen *Peuple-Français* und *Peuple-Italique* ihre Leiden, auf der andern feiern *Simonie-Hypocrisie* ihre eigenen Laster. Wie ein wirklicher *Matamore*, mit feurigem Blick, feuerroten Wangen, langem Bart, tritt *L'homme obstiné* auf und schreit mit Donnerstimme: «*Regardez-moy, je suis l'Homme obstiné.*»[3]) Er erzählt, wie er es liebt, die Könige ein- und abzusetzen, Himmel, Erde und Unterwelt zu trotzen, gut zu essen und zu trinken.

Aber bei der Ankunft der *Pugnition-Divine*, welche die Verstockten mit dem ewigen Feuer bedroht, und beim Anblick der *Démérites-Communes*, in welchen wie in einem Spiegel ein Jeder seine Sünden erkennen kann, bekehren sich alle, ausgenommen *L'homme obstiné*, der in seiner Unbussfertigkeit verharrt, so dass man ihn endlich mit Gewalt zurückzubringen beschliesst.

Wenn in dieser Moralität die Prahlsucht in erster Linie gegeisselt wird, so finden wir in einigen Farcen auch andere Charakterzüge des *miles* wieder. In der *Farce du Franc Archier de Baignollet*, welche mit Unrecht dem Dichter Villon zugeschrieben worden ist,[4]) und aus dem Jahre 1468 stammt, treffen wir eine Figur, die unverkennbar einige Züge des *miles* an sich hat.

Gleich beim Erscheinen spricht der Held von seiner Kampfbegier und berichtet uns seine Heldenthaten. So z. B.:

---

[1]) Julleville, *Les comédiens*, p. 165; id. *Répertoire*, p. 222; Birch-Hirschfeld, Gesch. d. fr. Litt. 1889. I, 52 ff.

[2]) Sainte-Beuve, *Tableau historique*, I, 257.

[3]) Lenient, *La Satire* etc., p. 393.

[4]) *Anc. th.* II. 326—337; Julleville, *La comédie* p. 262 ff.; Julleville, *Les comédiens*, p. 289; id. *Le Théâtre en France* [1893], p. 67.

«Mais je luy trenchay une jambe
D'ung revers, jusques à la hanche.» (S. 330.)

Sobald er aber einer Vogelscheuche ansichtig wird, verliert er allen Mut. Er ersucht das Gespenst höflichst, sich einen andern zum Zweikampf auszusuchen:

«Vous ne sçavez pas que vous faictes!
Je suis Breton, se vous l'estes.
Vive sainct Denis ou sainct Yve,
Il ne m'en chault, mais que je vive.» (S. 332.)

Da dasselbe nichts erwidert, hält er sich für verloren, bereitet sich zum Tode vor, setzt seine Grabschrift auf, und beichtet seinem Gotte. Er geht die 10 Gebote durch, kann es aber beim 5. Gebote „Du sollst nicht töten", nicht unterlassen, das Gespenst darauf aufmerksam zu machen:

«Helas! monseigneur l'arbalestrier,
Gardez bien ce commandement.
Quant est à moy, par mon serment,
Meurtre ne fis onc (ques) qu'en poullaille.»
(S. 335 f.)

Endlich fällt die Vogelscheuche um, er will ihr aufhelfen und jetzt erst merkt er seine Täuschung. Nun schwillt ihm der Kamm aufs neue:

«Sainct Jehan, vous serez batu,
Tout au travers, de ceste espée.» (S. 337.)

Wir haben in dieser Farce das Bild eines miles, wie es vollendeter nicht gezeichnet werden kann. Zuerst das unerhörte Prahlen mit seinen Heldenthaten, hierauf das feige Benehmen in der vermeintlichen Gefahr, wodurch auch noch seine Dummheit trefflich illustriert wird, und endlich das Wachsen des Mutes nach Beseitigung der Gefahr.

Wir sehen also, dass in den Farcen schon manche Charakterzüge für den Typus des prahlerischen Soldaten vor-

handen sind.[1]) So zeigt uns auch die *Farce Nouvelle de Colin, Filz de Thevot le Maire* (1542) einen miles.[2]) *Colin* befindet sich im Kriege und sein Vater ist überzeugt, dass er die herrlichsten Thaten vollbringen wird:

> «*Car il est fier comme ung lyon.*
> *Jamais ne fut tel champion*
> *Ne plus vaillant homme de guerre,*
> *Pour tost s'en retourner grant erre.*» (S. 389.)

Einen wunderlichen Kontrast zu diesen Worten bildet die Scene, in welcher *Colin* von einem alten Weibe ins Gesicht geschlagen wird, was er sich ganz ruhig gefallen lässt.[3]) Er läuft sogar davon, um ihren Verfolgungen zu entgehen. Trotzdem sagt er von sich: «*J'ay esté vaillant, Dieu mercy*» (S. 398), weil er einen Mann gefangen hat, anscheinend einen Türken, der aber, wie sich später herausstellt, nur ein harmloser Pilger ist. Seinen Vater ersucht er, mit zu gehen, damit er ihm seinen Gefangenen zeige, denn:

> «*Il porte ung grant baston ferré.*
> *Par Nostre-Dame, je le crains*». (S. 398.)

Die Farce des *Franc Archier de Baignollet* hatte einen so grossen Erfolg, dass viele Nachahmungen erschienen, und man förmlich von einem Cyklus von *Franc-Archers*-Stücken sprechen kann. In erster Linie steht die soeben erwähnte Farce von *Colin*. Ebenso ist von dem genannten Stücke inspiriert die *Farce nouvelle à quatre personnages, c'est à sçavoir: l'Avantureux et Guermouset, Guignot et Rignot* (ungefähr um 1521 verfasst).[4]) Ein anderes in diesen Kreis gehörendes Stück, von dem wir aber nur den Titel haben, ist *Le Pionnier de Sœurdres.*[5])

[1]) Vgl. auch Creizenach, *Gesch. d. n. Dramas*, I, 451.

[2]) *Anc. th. fr.* II, 388—405; Julleville, *La comédie* p. 260 ff.; id. *Répertoire* p. 121.

[3]) So wird Watkyn von Weibern geprügelt; auch Ralph Roister Doister.

[4]) Picot et Nyrop, *Nouv. Rec.* p. XXIV; Julleville, *La comédie* p. 258 ff.; id. *Répertoire* etc. p. 110 ff.

[5]) Picot et Nyrop, *Nouv. Rec.* p. XXIII.

Hierher gehört auch ein Monolog, der wahrscheinlich in Angers während des Karnevals 1524 vorgetragen wurde, und betitelt ist: *Le Franc Archier de Cherré.* Er steht dem Original nicht viel nach. [1])

Diese Verbreitung der *Franc-Archers*-Mono- und Dialoge hat ihren Grund nicht nur in der allgemeinen Anziehungskraft des mit ätzendem Spotte übergossenen Stoffes, sondern zum grossen Teile auch in den damaligen Verhältnissen. Die *Franc-Archers* — eine Art Bürgermiliz, die sich grösstenteils aus dem durch die beständigen Kriege an den Ruin gebrachten und so zu einem militärischen, weil einträglicheren Berufe gedrängten Bauernstande rekrutierte [2]) — wurden im Jahre 1448 in das Leben gerufen. Zuerst erwiesen sie auch Frankreich grosse Dienste. Sie mussten sich in der Handhabung der Waffen jeden Sonntag üben, über die Sicherheit der Städte und Dörfer wachen, und beim ersten Aufruf zu den Fahnen des Königs eilen. [3]) Jedoch allmählich verloren sie ihr Ansehen, da sie den Angriffen der kriegsgeübten Soldaten nicht gewachsen waren, in der Plünderung des armen Volkes aber um so mehr Roheit bewiesen. Nachdem sie daher von Ludwig XI. im Jahre 1480 abgeschafft worden waren, verfielen sie den Angriffen der Satire. Obgleich ohne Zweifel stark übertrieben, so mag doch die Grabschrift des *Baignollet* viel Wahres enthalten haben:

«Cy gist Perrenet, le franc archier,
Qui cy mourut sans desmarcher,
Car de fuyr n'eut oncques espace;
Lequel Dieu, par sa sainte grace,
Mette ès cieulx, avec les ames
Des francs archiers et des gendarmes,
Arrière des arbalestriers.
Je les hay tous; ils sont meurdriers.

---

[1]) Picot et Nyrop, l. c. p. XXII.
[2]) Lenient, *La Satire* p. 357.
[3]) id. ibd. p. 358.

Je les congnois bien de pieça.
Et mourut l'an qu'il trespassa.» [1])

Wir sehen also, dass der miles mit all seinen lächerlichen Eigentümlichkeiten beim französischen Theaterpublikum, dessen Urteilsfähigkeit in ästhetischen Fragen zu jener Zeit auf einer noch sehr niedrigen Stufe stand, eine beliebte Bühnenfigur war. Auch können wir mit Bestimmtheit annehmen, dass die Basochiens recht häufig die Gelegenheit wahrnahmen, ein gefülltes Haus damit zu erzielen. Darum erscheint noch in vielen Farcen eine Figur, die dem Kapitän, wenn auch nicht äusserlich, doch in den Grundzügen sehr ähnelt. In der Farce *Marchebeau* treten zwei Waffenbrüder auf: *Marchebeau* und *Galopin.* [2]) Es sind das zwei Abenteuerer von der Art des *Baignollet.* Sie rühmen sich ihrer Künste, namentlich der Liebesabenteuer, die sie ausgeführt haben. Ganz nach Art des plautinischen Mauerstürmers prahlen sie mit ihrer Schönheit und Stärke. *Marchebeau* sagt:

«*Puys chascun qui nous voyt enqueste:*
Mais qui est ce sieur sy honneste.» [3])
. . . .

«*Je suys fort comme un Arcules.*»
Galop. «*Et moy vaillant comme Achiles.*» [4])

Schliesslich richten sie trotz all ihrer Schönheit und Kraft nichts bei der Geliebten *Convoytise* aus, die ihnen mit folgenden Worten den Korb gibt:

«*S'on avoyt la force Hercules,*
La beaulté d'Absalon le gent,
Avec la valeur Achiles,
Amour ne faict rien sans argent.» [5])

---

[1]) ***Anc. Th.*** II. 333; V. 241—50.
[2]) Fournier, ***Le th. fr. av. la Ren.*** p. 36 ff.
[3]) id. ibd. p. 38.
[4]) id. ibd. p. 38.
[5]) id. ibd. p. 42.

In der Farce *Messieurs de Mallepaye et de Baillevant* [1]) haben wir ein ganz ähnliches Beispiel von Eitelkeit.

Mallep. «*Ne suis-je pas beau personnaige?*»
Baillev. «*J'ay train de seigneur.*» [2])

Viel enger noch an den plautinischen miles, ohne aber von ihm inspiriert zu sein, schliesst sich der *Gaudisseur* an in der *Farce joyeuse, très-bonne, à deux personnages Du Gaudisseur.* [3])

Er ist ein Meister in allen Dingen; im Fechten getraut er sich, es mit jedem Gegner aufzunehmen, im Kriege wirft er einfach alles zur Erde, was sich ihm in den Weg stellt, wie der Metzger das Kalb. Im Singen und Tanzen ist er ebenfalls sehr geschickt. Dieses Prahlen mit geistigen Eigenschaften erinnert sehr an den *Thraso* des Terenz, der sich seines beissenden Witzes rühmt. In allen Weltteilen ist er bekannt, die unglaublichsten Abenteuer hat er bestanden, an dem Hofe der reichen Leute wird er zur Tafel geladen und wie ein König bedient. Auch ist dem miles ein Diener beigegeben, der nach Art Palaestrios uns kund thut, dass sein Herr ein Meister im Essen und Trinken sei und uns aufklärt, wie man die Renommagen seines Herrn auffassen müsse:

«*J'apperçoy bien, par mon serment,*
Que trestout son faict ne vault neant,
Sinon à dire motz, de querelle.» [4])

Weitere Beweise dafür, dass die mittelalterlichen, französischen Farcen schon manche Charakterzüge für den Typus des prahlerischen Soldaten bieten, sind, wie bereits p. 24 angedeutet worden ist, von Creizenach angeführt worden. [5])

Aus diesen wenigen Proben ersehen wir, dass der Cha-

---

[1]) id. ibd. p. 113 ff.
[2]) id. ibd. p. 115.
[3]) Viollet le Duc, *Anc. th.* II, 292—302; Toldo, *Figaro* p. 103.
[4]) Viollet le Duc, *Anc. th.* II, 301.
[5]) *Geschichte des neueren Dramas* I, 451 f.

rakter des dummen, feigen Prahlers auf der französischen Bühne schon bekannt war, bevor man noch begann, die reichen Schätze der lateinischen Lustspieldichter Plautus und Terenz, sowie der burlesken Schwänke der *Commedia dell'arte* sich anzueignen. Trotzdem die alte Farce und die Komödie der Renaissance im wesentlichen wenig verschieden sind, vielmehr der Übergang von der einen zur andern nur als ein natürlicher Fortschritt bezeichnet werden kann,[1]) so ist doch der Typus des miles, wie wir im nachfolgenden sehen werden, nicht in gesunder und natürlicher Weise auf der gegebenen nationalen Basis vervollkommnet worden, ebensowenig wie im englischen Drama, wo auch im entscheidenden Augenblicke das klassische Altertum eingreift: *Thersites*, *Ralph Roister Doister; Lyly* (*Sir Thopas*), Peele *(Huanebango)*, der unbekannte Verfasser von *Soliman and Perseda* (*Basilisco*). — Nach Shakespere sind besonders Ben Jonson und Beaumont und Fletcher genaue Kenner des klassischen Altertums.

Unter dem einseitigen Einflusse der Commedia dell' arte,[2]) die ihn nur in einer sogenannten stehenden Rolle kannte, blieb er auch in Frankreich über ein volles Jahrhundert zu schablonenhafter Einzwängung verdammt, die jedweden Versuch zur Individualisierung von vornherein ausschloss.

---

[1]) Sainte-Beuve, l. c. p. 262.

[2]) Nachträglich sei hier zu dem oben p. 13 ff. Gesagten noch die Bemerkung angefügt, dass auch Benedetti in seiner mir erst während des Druckes bekannt gewordenen, aber in hohem Grade oberflächlichen, von groben Fehlern strotzenden Schrift (Vgl. Literaturbl. 1882, p. 26 ff.) über den Zusammenhang der *commedia dell' arte* mit den Atellanen gehandelt hat.

Der Miles gloriosus in der französischen Komödie von Beginn der Renaissance bis zu Molière.

I. Der Miles im allgemeinen.

A. Fremde Einflüsse.

a) Klassischer Einfluss.

Das 16. Jahrhundert sieht das Theater des französischen Mittelalters enden und das moderne beginnen.[1]) Die Mysterien, Moralitäten, Sottien und Farcen verschwinden, um der Tragödie und Komödie Platz zu machen. In Frankreich entsteht und entwickelt sich das neue Theater unter dem doppelten Einflusse des klassischen Altertums, das mit seinen literarischen Schätzen so lange im Winterschlafe gelegen hatte, und der italienischen Literatur, die selbst wieder aus diesem Studium der lateinischen und griechischen Klassiker hervorgegangen war.

Diese Wiedergeburt des Klassizismus ist natürlich nicht plötzlich aus dem Boden herausgewachsen. Langsam und ganz allmählich war sie schon seit geraumer Zeit vorbereitet worden, ehe sie sich zu voller Blüte entfaltete. Anfänglich war freilich der Geschmack an den erhabenen Schätzen der

---

[1]) Das Folgende beruht zum Teil auf Darmesteter, *Le seizième siècle en France*, p. 176 ff.; Voigt, *Wiederbelebung des klass. Altertums*, II, 330 ff.; Creizenach, *Die ersten dramatischen Versuche der Humanisten*, in des Verfassers gross angelegter *Geschichte des neueren Dramas*, I, 485 ff.

Alten von recht einfacher und rein äusserlicher Natur. Der französische Hof, der ja zu jeder Zeit sein Steckenpferd hatte, huldigte in diesem Anfangsstadium der Mode des Bücherluxus. Johann der Gute fing schon damit an; Karl V. und sein Bruder, der Herzog von Anjou, der Herzog von Burgund und der Herzog von Berry teilten diese Liebhaberei und hatten Büchersammlungen, in denen die Klassiker nicht fehlten. So fand der Geschmack für das Altertum in der Form von Prachtwerken und Bilderbüchern seinen Eingang bei Hof und das blieb doch nicht ohne weitere Folgen.[1]) Auch die Pariser Universität gab dem klassischen Studium einen wirksamen Anstoss. Gegen das Ende des 14. Jahrhunderts wurden die Zöglinge der Kollegien mit Autoren wie Livius, Vergil, Ovid, Juvenal, Terentius etc. bekannt gemacht und nicht ganz oberflächlich.[2]) Leider schlummerte diese Bewegung infolge der politischen Schicksale des Landes, die das geistige Leben für lange Zeit hemmten, wieder ein und wurde erst im 16. Jahrhundert in vollerem Zuge wieder aufgenommen.[3])

Man sollte nun glauben, dass in der Hochrenaissance die Griechen in erster Linie als Vorbilder gegolten hätten. Hatte doch das französische Theater des Mittelalters eine unverkennbare Ähnlichkeit mit dem griechischen aufzuweisen.[4]) Das bunte Durcheinandermischen des Lächerlichen und Ernsten, des Schrecklichen und Komischen war beiden Theatern gemeinsam. Beide waren aus dem religiösen Kultus hervorgegangen. Beide wagten sich mit dem höchsten Freimute an die Staatsobrigkeiten heran, und liessen der ungebundenen Freiheit so sehr die Zügel schiessen, dass man gezwungen war, sie durch Gesetze und Verbote einzudämmen. In beiden Theatern finden wir allegorische Persönlichkeiten, und wiederum in beiden jene Gesellschaften, welche das Privilegium der Theatervorstellungen für sich beanspruchten, so in Frankreich

---

[1]) Voigt, *Wiederbelebung* II, 330 ff. (= 338 ff. d. 2. Aufl.).
[2]) id. ibd. II, 338 (= 345 d. 2. Aufl.).
[3]) id. ibd. II, 356 (= 359 d. 2. Aufl.).
[4]) Egger, *L'Hellénisme en France*, II, 1 ff.

die *Confrérie*, die *Basochiens* etc., und in Griechenland die *τεχνῖται Διονυσιακοί*, d. h. die Artisten, die sich unter den Schutz ihres Führers Dionys stellen: „*Οἱ περὶ τὸν καθηγεμόνα Διόνυσον τεχνῖται.*“ [1])

Sonderbarer Weise trug aber das Wiedererwachen des Hellenismus in Frankreich nur wenig zur Erziehung der komischen Dichter in Frankreich bei. „Die Komödie des Aristophanes ist zu athenisch und zu antik, um auf das Theater der Franzosen überzugehen; sie konnte das Genie eines komischen Dichters begeistern, aber keine Schule machen.“ [2]) Dazu kommt noch, dass vom ganzen Repertoire der Griechen nichts übrig war, als die 11 Stücke des Aristophanes, und dass die Interpretation eines griechischen Classikers sprachliche Schwierigkeiten bot, die selbst für die Hellenisten keine geringen waren. So blieb man also auch im modernen Theater dem mittelalterlichen Sprüchworte treu: *Graecum est, non legitur.*[3]) Soweit also das Altertum in seinem Einflusse auf die französische Komödie in Betracht kommt, ist dabei nur die Einwirkung der Römer, speziell des Plautus und des Terenz gemeint.[4]) Im übrigen schloss sich die Komödie gemäss ihrer volkstümlichen Natur überhaupt nicht so eng an das Altertum an; es konnte daher das Antike nicht von solcher Nachwirkung sein wie in der Tragödie, indem einerseits die alte Farce des Mittelalters zu tief wurzelte, um gänzlich abgestreift zu werden, andererseits aber auch der Einfluss des schon modernisierten italienischen Theaters ein so nachhaltiger war, dass man sich demselben unmöglich ganz entziehen konnte. In den am 16. Februar 1560 ausgeführten *Esbahis* von *Jacques Grévin* [5]) sehen wir einen Italiener, namens *Panthaleoné*, der schon, bevor er auftritt, von seinem Diener als Maulheld gekennzeichnet wird:

---

[1]) Egger, *Mémoires*, p. 415.
[2]) Egger, *l'Hellénisme*, II, 16.
[3]) Chassang, *Essais* etc. p. 3.
[4]) Creizenach. l. c. I, 572 ff.
[5]) *Anc. th. fr.* IV, 223—333.

« Voyez-moi ce brave Messerre!
Il luy semble à voir que la terre
N'est pas digne de le porter.
Vous le verrez tantost vanter,
Tantost elever ses beaux faicts,
Et conter ceux qu'il a deffaicts
A la prise d'un poulaillier,
Et comme il sçait bien batailler
Quand il fault rompre un huys ouvert
Ou bien un pasté descouvert
Pour y plonger ses mains dedans». (II, 3, S. 260 f.)

Bei seinem Auftreten charakterisiert er sich auch als Prahlhans:

«J'ay donné
Mille coups d'estoc et de taille
Au plus espais d'une bataille». (V, 1, S. 314.)

An Mut gebricht es ihm eben so sehr wie seinem Ahnen bei Plautus; er lässt sich durch die resolute Sprache seines Dieners einschüchtern und nur mit knapper Not entgeht er den Prügeln (V, 1).

Dass Grévin in der Zeichnung des *Panthaleoné* der antike miles vorgeschwebt hat, ist kaum zu bezweifeln, um so weniger als er selbst als Ideal einer Komödie die Art des Aristophanes, Plautus und Terenz bezeichnet: « . . . *en telle pureté qu'anciennement Aristophane la baillait aux Grecs, Plaute et Térence aux Romains.»* [1])

Wenn *Panthaleoné* Italiener ist, so ist das Zufall und keineswegs dem Einflusse der *Commedia dell' arte* zuzuschreiben; und wenn er manchmal fremde Sprachbrocken in seine Rede einflicht, so ist das wiederum nicht ein Ausfluss der italienischen Komödie, sondern ein nationales, schon in den Farcen verwendetes Moment. [2])

---

[1]) Vorrede zu den *Esbahis.*

[2]) In der *Farce joyeuse du Maistre Mimin* wirft Mimin, der auf dem Gymnasium so viel Latein gelernt hat, nur so um sich mit unverständlichen lateinischen Brocken:

Auch Remy Belleau[1]) steht unter dem Einflusse der Alten in der Zeichnung des *Capitaine Rodomont* in seiner 1564 aufgeführten *Reconnue,*[2]) wenn bei ihm auch eine etwas freiere und selbständigere Behandlung nicht zu verkennen ist. Auch sein Kapitän spricht gerne von Krieg und kriegerischen Thaten und vergisst dabei nicht, sich selbst in recht schönes Licht zu setzen. Tausendmal hat er schon die Waffen getragen, 36 Stunden hintereinander, ohne zu schlafen, hundertmal den Feind erzittern gemacht u. s. w. Eine spezifisch plautinische Eigentümlichkeit greift der Dichter auf, wenn der Kapitän von seinem Diener die Kriegsthaten wieder aufwärmen lassen will:

Cap. «*Bernard!*
Bern. *Monsieur.*
Cap. *Approche-toy*
Bern. *Que voulez-vous*
Cap. *Vien ça: dy-moy*
Que te semble de l'entreprise?»[3]) (V, 1, S. 415).

Baïf, der wohl selber fühlte, dass ihm das Genie eines komischen Dichters versagt war, versuchte sich im Übersetzen

---

«*Ego non dirai;*
Franchoys on jamais parlare;
Car ego oubliaverunt.»

oder:

«*Ego non scia.*
Parus, merus, Raoul Machua,
Filla, douchetus poupinis,
Donnare a mariaris
Salvare compagnia.»

Fournier, *Le th. fr.* p. 317 f.

[1]) Lucas, *Hist.* III. 269.
[2]) *Anc. th. fr.* IV, 341—438.
[3]) Vgl. *Mil. gl.* V. 36—38:

Pyrg.: *Quid illuc quod dico?* Art.: *Ehem scio jam quid vis dicere:*
Factum herclest: memini fieri.
Pyrg.: *Quid id est?* Art.: *Quid-quid est,*
Pyrg.: *Ecquid meministi?* Art.: *Memini centum in Cilicia* etc.

einiger Stücke von Plautus und Terenz, von denen nur zwei erhalten sind, nämlich *Le Brave*, eine ziemlich freie Paraphrase des plautinischen *Miles Gloriosus* und *l'Eunuque*, die getreue Übertragung des gleichnamigen Stückes von Terenz.[1]) Wenn ich diese Nachbildungen, die ja auf höheren literarischen Wert keinen Anspruch machen können, einer kurzen Besprechung unterziehe, so geschieht es deswegen, weil durch sie der Charakter des renommierenden *Capitaine* mit antiker Färbung beim französischen Volke erst recht bekannt wurde. Baïf's Komödien, die auf Wunsch und Befehl der Katharina von Medici entstanden sind, wurden ohne Zweifel aufgeführt.[2]) Und durch die günstige Aufnahme, welche der miles durch Baïf's Stück bei Hofe fand, — König Karl IX. zog den Verfasser sogar allen übrigen dramatischen Dichtern vor[3]) — wurde der Typus des Bramarbas gewissermassen sanktioniert.

Die Änderungen, welche Baïf in seinem *Brave*[4]) an dem plautinischen *miles gloriosus* vornahm, sind lediglich äusserer Natur, indem er die römischen Einrichtungen und Gebräuche besonders militärischer und religiöser Natur entweder durch neue, den damaligen Verhältnissen angepasste ersetzte, oder, wenn die Umstände dazu nicht gegeben waren, sie ganz wegliess. So verwandelte er *Ephesus* in *Orléans*, *Athen* in *Nantes* u. dergl. mehr.

Die von *Pyrgopolinices* im Skythensöldnerlande, in Kappadokien etc. verrichteten Heldenthaten besteht unser *Taillebras* an den Inseln von Orcanet im Kampfe mit den Engländern oder auch mit Riesen.

---

[1]) Nagel in *Herrig's Archiv*, 1879. LXI, 53—124.

[2]) Nagel, l. c. p. 115: *Le Brave*, ebenfalls auf Wunsch der Katharina von Medici verfasst, wurde am Dienstag, den 28. Jan. 1567, im Hôtel de Guise zu Paris zum erstenmale öffentlich aufgeführt [vgl. Lucas, *Hist.* III, 269], *«pour demonstrance d'alegresse publique en la paix et tranquillité commune de tous princes et peuples cretiens avec ce royaume que Dieu veule confermer et perpetuer»*, wie Baïf zur näheren Erklärung hinzufügt.

[3]) Baschet, *Les Comédiens italiens*, p. 48, Note.

[4]) Œuvres, III, 187—373.

Während der antike miles der Bruder des *Achilles* genannt wird, ist er hier ein *droict Roland*. *Le Brave:* «*Que te dirent-elles?*» (die Frauen), worauf *Gallepain* ihm erwidert:

> «*Un droict Roland,*
> *A voir et sa taille et sa grace.*» (I, 1.)[1])

An Schönheit übertrifft jener den Paris, *Taillebras* dünkt sich schön wie Amadis:

> «*Il s'estime estre un Amadis*
> *En beauté: et qu'il n'y a femme*
> *Dans tout Orleans, qu'il n'enflamme*
> *De son amour.*» (III, 1, S. 273.)[2])

Baïf hat alle Charakterzüge, die uns Plautus an dem miles zeigt, beibehalten. Wir lernen ihn kennen als den Grosssprecher, der nur mit Königen verkehrt, dessen Kinder 1000 Jahre alt werden, und von Jahrhundert zu Jahrhundert leben. Die ungeheuerlichsten Waffenthaten verrichtet er mit Leichtigkeit. So tötet er 1300 Menschen an einem Tage, und 500 hätte er mit einem einzigen Schwertstreiche in den Hades gesendet, wenn nicht sein Schwert stumpf geworden wäre. Wie *Pyrgopolinices*, ist *Taillebras* ein eingebildeter, eitler Geck, der von seiner Schönheit so sehr eingenommen ist, dass er glaubt, es müssten alle Weiber in ihn verliebt sein:

> «*O le bel homme!*
> *(Me dict-elle) ô vray Dieu comme*
> *Il est attrayant par les yeux!*

---

[1]) *Le Brave* I, 1, p. 193. Vergl. Plautus: *Mil. gl.* I, 1, V. 60 u. 61. Artotrogus:

> „*Rogitabant: hicine Achilles est? inquit mihi.*
> *Immo eius frater, inquam, est.*“

[2]) Vgl. *Mil. gl.* III, 1; V. 777/78:

> „*Atque Alexandri praestare praedicat formae suam*
> *Itaque omnis se ultro sectari in Epheso memorat mulieres.*“

— So im *Ralph Roister Doister*, die Helden englischer Sage (*Guy of Warwick*, *Lancelot du Lake*, *Colbrand* etc.).

Que son visage est gracieux!
Cachant (chose que plus j'estime)
Sous douceur un cœur magnanime!
Mon Dieu, que ce long poil qu'il porte
Luy est bien seant en la sorte!
Certainement les amoureuses
D'un tel homme sont trop heureuses.»
(I, 1, S. 194.) [1])

Dieser Eigendünkel wird noch erhöht durch den scheinbaren Überdruss, den er an seiner Schönheit findet:

«C'est grand peine d'estre si beau». (I, 1, S. 194.) [2])

Er ist ein Wollüstling ersten Ranges, aber auch ein ebensolcher Tölpel:

«Le Capitaine Taillebras
Est si paillard, qu'il n'en est pas
Un plus au demeurant du monde»,
(III, 1, S. 273.) [3])

oder: *»Je sçay le naturel de l'homme,*
Qui est de ne vaquer en somme
Sinon à toute paillardise:
Son cœur n'est en autre entreprise,
C'est le plus beau qu'il sçache faire».
(III, 1, S. 276.) [4])

---

[1]) Vgl. *Mil. gl.* I, 1; V. 63—65.
„Ergo mecastor pulcer est, inquit mihi,
Et liberalis: vide, caesaries quam decet.
Ne illae sunt fortunatae, quae cum isto cubant.“

[2]) Vgl. *Mil. gl.* V. 68:
„Nimiast miseria, nimis pulcrum esse hominem.“

[3]) Vgl. *Mil. gl.* 775—76:
Erus meus ita magnus moechus mulierumst, ut neminem
Fuisse atque neque futurum credo.

[4]) Vgl. *Mil. gl.* 801—2:
Ille-eius modist-cupiet miser,
Qui nisi adulterio studiosus rei nulli aliaest inprobus.

Wir hören ihn mit seinem Geldsacke protzen; er hat Berge von Gold, so dass selbst der Mont Cenis nicht so hoch ist (IV, 2, S. 310),[1] aber alles dessen rühmt er sich nach seiner Anschauung nicht.

Endlich ist seine klägliche Feigheit im letzten Akte (Scene 6, S. 360 ff.) nicht zu übersehen, wo ihm die verdiente Züchtigung zu teil wird. Er wird durchgeprügelt und mit Ausdrücken nicht gerade schmeichelhafter Art belegt, wie «*monsieur le veau, gueu, poltron, truant, matou, ribaud*». Anspielend auf seine vermeintliche, unwiderstehliche Schönheit und Kraft sagt Paquette:

«*Sa beauté ce mal luy procure.*»
«*Gardez-le qu'ayons de sa race,*
S'il nous veut faire tant de grace,
Affin que voyons des enfans
De son cors qui vivent mille ans.» (V, 6, 362.)

Mit feinem Spotte wird er *le mignon cher* betitelt und *des dames le favory* genannt.

In seiner Herzensangst verspricht der *Capitaine* alles, was man von ihm verlangt, und wenn er sein Versprechen nicht halte

«*Que par tout estimé je sois*
Le plus méchant homme du monde.» (V, 6, 366.)

Schliesslich nehmen sie ihm noch die Abzeichen seines militärischen Ranges, Schwert, Mütze, Dolch etc., wofür er sich *humblement* bedankt (V, 6, 367).[2]

---

[1]) Vgl. *Mil. gl.* V. 1064.

[2]) Vgl. *Mil. gl.* V, V. 1413, wo er *Venerius nepotulus* genannt wird. Er schwört:

„*Per Jovem et Mavortem, me nociturum nemini,*
Quod ego hic hodie vapularim: iureque id factum arbitror.
1415 u. 1417.

Et si hinc non abeo intestatus, bene agitur pro noxia.

Und wenn er seinen Schwur nicht hält:

Bis in die kleinsten Einzelheiten hat sich Baïf in der Zeichnung des miles an das Original gehalten.

Mit derselben Genauigkeit kopiert er auch den miles des *Eunuchus.*[1]) Selbst den Namen behält er nach dem Helden *Thraso* des terenzischen Lustspiels. Er führt ihn gleich mit einer Prahlerei ein:

> «*Dieu m'a fait la grace*
> *Qu'en quelque afaire que je face,*
> *Lon me louë et m'en sçait on (sic!) gré*» [2])

Seine Gesellschaft sind die Könige; die andern Höflinge sehen mit Neid auf ihn und suchen ihm zu schaden; er aber überschüttet sie mit beissendem Spotte. So deckt er den Oberstallmeister, der ihn besonders gereizt hat, mit folgendem vermeintlichen *bon mot* zu:

> «*Ce qui te fait ainsi hardy*
> *Et fier envers un chef de bandes,*
> *Est-ce qu'aux bestes tu commandes?*» [3])

Dem seiner Dirne sich nahenden Rhodier leuchtet er, wie er glaubt, in ungemein geistreicher Weise heim:

> «*Fagot pense*
> *(Luy di-je) avoir trouvé bourree.*» (III, 1, S. 48.)

„Ein Greis glaubt eine Dirne gefunden zu haben.“ [4])

„*Ut vivam semper intestabilis.*“

Mantel, Stock und Säbel werden ihm abgenommen; nachdem er dann noch eine *mina auri* geschwitzt, kann er gehen.

[1]) *Œuvres* etc. Bd. IV, p. 1—138.

[2]) *Eunuque* III, 1, p. 45. Vgl. Terenz. 395—96:

„*Et istuc datum*
Profecto, ut grata mihi sint quae facio omnia.“

[3]) *Eunuque*, III, 1, p. 47. Vgl. Terenz, 415:

„*Eone es ferox, quia habes imperium in beluas?*“

[4]) Vgl. Terenz, 426:

„*Lepus tute es, et pulmentum quaeris?*“
„Bist selbst ein Hase und suchst Dir Wildpret?“

Natürlich ist er auch verliebt. Er verfehlt nicht, gleich beim ersten Zusammentreffen mit der Geliebten, sie auf das schöne Geschenk, das er ihr geschickt hat, aufmerksam zu machen, indem er sich über eine ihr von anderer Seite zugekommene Gabe in folgender Weise äussert:

«Quelque bon don: mais qu'il n'empire
Le present que je luy ay fait.» [1])

In der 7. Scene des 4. Aktes (S. 95) hat *Thraso* Gelegenheit, seine Feigheit zu zeigen. Um ein wehrloses Weib durchzuprügeln, trommelt er seine ganze Armee zusammen. Er marschiert hinterdrein:

«Quant à moy derriere ce front
A la queuë marcheray,
Dou le signal je donneray.» [2])

Für diese seine Stellung hat er sofort einen Beleg aus der Geschichte: „Pyrrhus hat es gerade so gemacht.“ Im letzten Akte ist er wieder der Geprellte, indem er die Geliebte nicht bekommt. Er gibt sich aber zufrieden, wenn er nur zuweilen in ihrer Gesellschaft geduldet wird. Doch kehrt er in seiner Prahlsucht diese schnöde Behandlung ins Gegenteil:

«J'ay eu cet heur toute ma vie,
En quelque lieu que me rencontre
Touchacun grande amour me montre». [3])

Von nun an sehen wir den miles ein Jahrh. lang nicht mehr von der französischen Bühne verschwinden, ein Zeichen, wie beliebt diese Figur beim französischen Theaterpublikum

---

[1]) *Eunuque* III, 2, p. 54? Vgl. Terenz, III, 2:
„Perpulchra credo dona aut nostri similia.“

[2]) Vgl. Terenz IV, 7:
„Ego ero post principia: inde omnibus signum dabo“.

[3]) V, 9, p. 138. — Vgl. Terenz V, 8:
„Numquam etiam fui usquam quin me amarent omnes plurimum.“

war. Leider dient ihr Auftreten lediglich als Staffage; mit der Handlung hat sie nie etwas zu thun. Der miles ist nur dazu da, um durch seine stark aufgetragenen Bravaden und die denselben folgende Demütigung die Zuschauer zu belustigen. Plautus und Terenz geben vorerst immer noch den Ton an und inspirieren die französischen Komödiendichter. Ihr Einfluss ist es, der ausser einigen nebensächlichen französisch-nationalen Motiven in der Entwicklung des miles sich geltend macht.

Nun aber beginnt auch die italienische Komödie auf die französische einzuwirken. Allerdings ist es schwer, die Grenze zu ziehen, wo der Einfluss des Altertums durch den der italienischen Komödie verdrängt wird, da ja die *commedia dell'arte* den Typus des miles in durchaus keinem neuen Lichte erscheinen lässt, sondern sich von der antiken Manier höchstens dadurch unterscheidet, dass sie das Verzerrte in den Zügen des miles noch verzerrter, das Bizarre noch bizarrer darstellt. Das einzige Mittel, welches uns zur Lösung dieser Frage zu Gebote steht, ist der geschichtliche Nachweis des ersten Erscheinens italienischer Schauspielertruppen in Frankreich, indem mit Bestimmtheit anzunehmen ist, dass nach diesem Datum das Vorbild der französischen Kapitäne der italienische *Capitano* geworden ist; da er fast in keiner italienischen Komödie fehlte, so hinterliess er beim französischen Publikum einen so nachhaltigen Eindruck, dass seine Nachahmungen in Frankreich festen Fuss fassen konnten.

Die vollständige Arbeit wird als 13. Heft der von Prof. Breymann und Prof. Koeppel herausgegebenen Münchener Beiträge zur romanischen und englischen Philologie erscheinen.



Vita.

Ich bin geboren am 25. August 1869 zu Aussernbrünst (Niederbayern), als Sohn des Lehrers Anton Fest. Im Jahre 1879 trat ich in die 2. Klasse des humanistischen Gymnasiums zu Passau ein, das ich im Jahre 1887 absolvierte. Hierauf besuchte ich das dortige Lyceum, um die philosophischen Fächer zu hören. Im Oktober d. Js. 1888 bezog ich die Universität München, um mich dort dem Studium der neueren Sprachen zu widmen. Im Oktober 1891 machte ich das Examen aus der französischen Sprache, und im darauffolgenden dasjenige aus der englischen. Im Oktober d. Js. 1895 unterzog ich mich der Spezialprüfung aus den neueren Sprachen. Seit November 1892 bin ich als Lehrer verwendet, und zwar als Aushilfsassistent an der Realschule Landshut von 1892—1894. Im September d. Js. 1894 kam ich als Assistent an die Kreisrealschule Regensburg, wo ich ein Jahr blieb. Im Wintersemester des Jahres 1895/96 wurde ich wieder als Aushilfsassistent an der K. Industrieschule zu München verwendet. Mit Beginn des Sommersemesters 1896 kam ich als Assistent an die Realschule Pirmasens, von wo aus ich an Ostern dieses Jahres zum K. Reallehrer an der Kreisrealschule Bayreuth befördert wurde.